



# O Ser Qualquer no Documentário Brasileiro Contemporâneo: notas sobre experimentações estético-políticas

"Being Any" In  
Contemporary Brazilian  
Documentary: notes on  
aesthetic-political  
experiments

## Ana Ângela Farias Gomes

Mestre em Sociologia pela Universidade Federal do Ceará (UFC), doutora em Comunicação (Unisinos), pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes da UFC. Professora do Curso de Cinema e Audiovisual e do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema da Universidade Federal de Sergipe (UFS). anaangela@academico.ufs.br

## Leandro Alves

Mestre em Cinema pela Universidade Federal de Sergipe (UFS), graduado em Produção Audiovisual pela Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas (Facisa) e Administração pela Universidade Estadual de Alagoas



(UNEAL). Realizador audiovisual e coordenador do NAVI - Núcleo do Audiovisual de Arapiraca, ponto de cultura que desenvolve ações de formação audiovisual em Alagoas.  
leandroaudiovisual@gmail.com



## Resumo

Tendo por base a teoria de Agamben sobre o “ser qualquer”, este trabalho busca mostrar os modos como o documentário brasileiro contemporâneo tem buscado registrar o homem ordinário em sua singularidade. Uma série de transformações ocorridas em especial nas últimas três décadas, levou a um amadurecimento do olhar do realizador brasileiro. Há um abandono da posição paternalista sobre o “homem do povo” adotada por vários cineastas ao longo dos anos. Uma série de experimentações estéticas vêm sendo gestadas, propondo um cinema potente na sua dimensão política.

**Palavras-chave:** cinema, documentário, ser qualquer

## Abstract

Based on Agamben's theory of "being any", this work seeks to show the ways in which contemporary Brazilian documentary has sought to register the ordinary man in his singularity. A series of transformations occurred especially in the last three decades, led to a maturation of the Brazilian director's eyes. There is an abandonment of the paternalistic position on the "man of the people" adopted by several filmmakers over the years. A series of aesthetic experiments have been developed, proposing a powerful cinema in its political dimension.

**Keywords:** cinema, documentary, being any



## Introdução

Tendo por base a teoria do filósofo italiano Giorgio Agamben sobre o “ser qualquer” e a política que institui “vidas nuas”, pretendemos mostrar que as transformações estético-políticas observadas na produção documental brasileira contemporânea abrem caminhos para o registro do homem ordinário. Segundo Agamben, o qualquer deve ser entendido como o ser qualquer que seja, a singularidade em seu ser tal qual é, a saber, nem individual tampouco universal. A importância está justamente por ser “qualquer”, isto é, singular.

Além de sua singularidade, a este homem é resguardado o mundo dos que não têm mundo garantido. Trata-se do indivíduo abandonado pelas garantias do estado, que corre pela margem, sobrevive do que resta, vindo daí a ideia de “vida nua”. A despeito da ideia de cidadania e democracia das sociedades capitalistas, o ser qualquer desconhece os direitos mínimos que lhes deveriam ser garantidos, comprovando a tese agabeniiana de que a instituição de um estado de exceção é realidade cotidiana e ordinária do sistema capitalista.

No documentário, vamos encontrar uma forma discursiva potente para registrar a existência desse ser qualquer. Historicamente, tem cabido ao documentário o registro do homem comum. Entretanto, por décadas, este registro surgia como um modo de reprodução do ponto de vista do realizador sobre os indivíduos protagonistas dos filmes.

Uma série de transformações ocorridas em especial nas últimas três décadas, levou a um amadurecimento do olhar do realizador brasileiro. Há um abandono da posição paternalista sobre o “homem do povo” adotada por vários cineastas ao longo dos anos. Há também um refinamento sobre a relação dessas obras com a dimensão da política.

O que se tem hoje é um cenário rico de experimentações e diversidade estética, que rompe com a ideia de documentário como meio de acesso ao “real”. Nesse contexto, observa-se um cinema



potente diante do desafio político de registrar as pistas deixadas pelo mundo de que sim, permanecemos em estado de exceção.

## O ser qualquer

“O ser que vem é o ser qualquer”: assim inicia Agamben (2013, p. 9) seu livro *A comunidade que vem*. Mas quem é esse ser? Para onde ele vai? Porque ele é “qualquer”? Agamben (2013) trata o “ser qualquer”, pelo adjetivo *quolibet*, que significa “qualquer”. Esse “qualquer” quer dizer que “não importa qual”, “qualquer que seja”, o “indiferente”, mas ao dar continuidade à sua tese, Agamben mostra exatamente o contrário: “o ser, tal que, seja qual seja, importa” (AGAMBEN, 2013, p. 10).

O homem é igual a qualquer homem, porque ele pertence ao conjunto da raça humana, mas, ao mesmo tempo, cada homem, cada ser, tem suas propriedades, suas singularidades, é in-diferente. Assim, pode-se dizer que a ideia de pertencimento está contida em toda condição humana, não só o homem, mas todo e qualquer ser, através da linguagem que comunica a essência linguística das coisas (BENJAMIN, 2012, p. 151). Por fazer parte de um conjunto, “o ser-tal fica constantemente escondido na condição de pertença (se há um x tal que pertence a y) e que não é de modo nenhum um predicado real, revela-se claramente: a singularidade exposta como tal é qualquer, isto é, amável” (AGAMBEN, 1993, p. 12), esse ser-qualquer quando incluído em um determinado conjunto, em determinada classe, mas que não remete para uma outra classe, tem ali uma ausência de pertencimento.

Como figura da singularidade pura, o qualquer não tem identidade, não é determinado por algum conceito, tampouco, é indeterminado. O qualquer é a soma de todas as propriedades, o sujeito qualquer é, justamente, esse ser que pertence a uma classe, a um determinado conjunto, mas, ao mesmo tempo, se encontra fora desse lugar por ser indiferente. “Qualquer é, nesse sentido, o acontecimento de um fora” (AGAMBEN, 2013, p. 64, grifos do autor).



É também através da linguagem que tem origem a antinomia do individual e do universal. “O nome é aquilo através de que nada mais se comunica e no qual a própria linguagem se comunica, em absoluto” (BENJAMIN, 2012, p. 152). É desse paradoxo que se define o lugar do ser linguístico, o homem pertence a uma classe e, ao mesmo tempo, não pertence a si própria.

É nesse contexto de pertencimento que tem sido discutido o conceito de biopolítica, primeiramente, por Foucault, depois revisitada pelo próprio Agamben, onde a vida humana passa a pertencer ao Estado. O homem deixa de ser um simples animal tornando-se um animal político, o Estado passa a ter o poder sobre a vida.

Os gregos não possuíam um termo único para exprimir o que nós queremos dizer com a palavra vida. Serviam-se de tais termos, semântica e morfológicamente distintos, ainda que reportáveis a um étimo comum: *zoe*, que exprimia o simples fato de viver comum a todos os seres vivos (animais, homens ou deuses) e *bios*, que indicava a forma ou maneira de viver própria de um indivíduo ou de um grupo (AGAMBEN, 2010, p. 9).

A vida nua (*zoe*), nos termos de Agamben, passa a se confundir com a forma de viver (*bios*) e torna-se uma só. O nascimento vem junto do ser cidadão, que pertence e é de responsabilidade da nação, junto a leis e normas específicas que o qualifica como ser político. Passando a ser estatísticas, a vida é incluída no conjunto Estado. “A dupla categorial fundamental da política ocidental não é aquela amigo-inimigo, mas vida nua-existência política, *zoe-bios*, exclusão-inclusão” (AGAMBEN, 2010, p.16).

Uma vida que não pode ser separada da sua forma, é uma vida que está em jogo seu modo de viver. Essa vida inseparável entre *zoe* e *bios* é uma só, é a vida onde o homem, ser político, é condicionado. Ser civilizado, seguir modelo, processos de vivência, fazem do homem esse animal político, tornando essa vida em uma forma-de-vida.

A forma-de-vida é um ser de potência não só ou não tanto porque pode fazer ou não fazer, conseguir realizar ou fracassar, perde-se ou encontrar-se, mas acima de tudo porque é sua potência e com ela coincide. Por isso o ser humano é o único ser em cujo viver está sempre em questão a felicidade, cuja vida está irremediável e



dolorosamente destinada à felicidade. Isso constitui imediatamente a forma-de-vida como vida política (AGAMBEN, 2017, p. 234)

A diferença da forma de viver do homem em relação aos outros seres vivos é justamente a política, pois como ser de potência, isto é, como ser que pode escolher, tomar decisões, opinar, sonhar, o simples fato de viver condiciona sua forma-de-vida. Agamben (2017), através das reflexões de Vitorino, coloca a forma-de-vida como algo que é gerado vivendo. É uma maneira de ser e viver, que dessa forma não determina o indivíduo. Não é um ser “que tem essa ou aquela propriedade ou qualidade, mas um ser que seu modo de ser, que é seu surgir e é continuamente gerado por sua “maneira de ser”. (AGAMBEN, 2017, p. 251).

Esse modo de viver, forma-de-vida, *bios*, que até então permanecia “ao lado” de sua *zoé*, se encontra, cada vez mais, moldada pelo poder soberano, o Estado. A maneira de viver do cidadão há de ir de encontro com as normas (pré) estabelecidas pelo Estado que determina e tem o controle pela vida que passa a entrar nas estatísticas, servindo como parâmetro de riqueza e poder.

Nessa mixórdia entre *zoe* e *bios*, a vida tem que se adequar às normas e leis, a um ordenamento jurídico, e quem fica “fora” é tido como um ser excluído, abandonado, ao mesmo tempo que é incluído em um estado de exceção, aí mais uma vez o paradoxo inclusão-exclusão.

A exceção é uma espécie da exclusão. Ela é um caso singular, que é excluído da norma geral. Mas o que caracteriza propriamente a exceção é que aquilo que é excluído não está, por causa disso, absolutamente fora de relação com a norma; ao contrário, esta se mantém em relação com aquela na forma da suspensão. *A norma se aplica à exceção desaplicando-se, retirando-se desta*. O estado de exceção não é, portanto, o caos que precede a ordem, mas a situação que resulta da sua suspensão. Neste sentido, a exceção é verdadeiramente, segundo o étimo, *capturada fora (ex-capere)* e não simplesmente excluída (AGAMBEN, 2010, p. 25, grifos do autor).

Em situações excepcionais, que ponham em risco a soberania de um Estado, o chefe do poder executivo pode lançar mão do estado de exceção, dispositivo legal reconhecido na Constituição da maior parte dos países. Agamben chega à conclusão que o estado de exceção tende a se apresentar



cada vez mais como o “paradigma de governo dominante na política contemporânea” (AGAMBEN, 2010, p.13). O que caracteriza o estado de exceção é, portanto, a ameaça ao poder do Estado, que se vale da lei para proclamar uma suspensão dos direitos. De um lado, a norma está em vigor, mas não se aplica (não tem ‘força’), de outro lado, atos que não têm valor de lei adquirem sua ‘força’” (AGAMBEN, 2010, p. 61).

No estado de exceção o que está em jogo é uma força de lei sem lei, uma força de ausência de lei (por isso, uma força de lei). A vida é tida como abandonada, aquela que não está de acordo com as normas jurídicas e, portanto, ficando suspensa em relação ao espaço, é uma suspensão dos direitos através do direito. Essa vida nua fica exposta ao poder soberano que é quem decide sobre o estado de exceção. É ele quem tem a capacidade de criar o estado de exceção, através de uma decisão necessária de política. “A necessidade não reconhece nenhuma lei, a necessidade cria sua própria lei” (AGAMBEN, 2004, p. 40), para o autor a necessidade não é nenhuma fonte de lei, tampouco suspende a lei, apenas se limita a subtrair um caso particular da lei, nesse caso, dentro do poder constituído do Estado. “O estado de exceção, enquanto figura de necessidade, apresenta-se, pois (...), como uma medida ‘ilegal’, mas perfeitamente jurídica e constitucional, que se concretiza na criação de novas normas” (AGAMBEN, 2004, p. 44).

É no estado de exceção que a lei se aplica desaplicando-se. O poder soberano tem o direito sobre a vida nua, não há um conteúdo de leis estabelecidas que possam ser seguidas. Portanto, transgressão e obediência se equivalem dentro do estado de exceção. “Soberania *é a esfera na qual se pode matar sem cometer homicídio e sem celebrar um sacrifício, e sacra, isso é matável e insacrificável, é a vida que foi capturada nesta esfera*” (AGAMBEN, 2010, p. 85, grifos do autor). A característica principal da exceção é que sua exclusão não a coloca absolutamente fora da relação com a norma; pelo contrário, está se mantendo em relação à exceção por meio de sua suspensão.





O que interessa no momento é constatar que a decisão soberana é a capaz de definir quem é o inimigo e de decidir sobre o (des)valor de sua vida. Essa decisão ocorre por meio do estado de exceção/direito em que se vive, que nos momentos de crise política se apresenta em sua maneira mais interessante, agindo soberanamente “dentro da lei”. (HILLANI, 2012, p. 42)

Para Agamben, a vida nua que estava à margem do ordenamento passa a coincidir com o espaço político e exclusão e inclusão, externo e interno, *bios* e *zoé*, direito e fato passam a ser impossíveis de distinguir. Essa vida nua é o *homo sacer*, uma figura do sagrado aquém ou além do religioso, a vida humana incluída no ordenamento unicamente sob a forma de sua exclusão, a vida *matável* e *insacrificável* (AGAMBEN, 2010). O *homo sacer* é colocado aqui como uma espécie de *tabu*, abandonado, ficando de fora de uma jurisdição humana sem ultrapassar para o divino, exposto à violência por estar descoberto das leis aplicáveis a seu sacrifício. “Esta violência – a morte insaciável que qualquer um pode cometer em relação a ele – não é classificável nem como sacrifício e nem como homicídio, nem como execução de uma condenação e nem como sacrilégio” (AGAMBEN, 2010, p. 84).

A vida nua, que Agamben tem mais se interessado em tratar em suas obras, são dos tipos humanos como refugiados, imigrantes, poetas, subproletários, sobreviventes de campos de concentração, povos que estão excluídos, de vida em estado de exceção, incapacitados de pertencer a uma determinada nação, inviabilizados de direitos políticos. Essa vida, que se apresenta no estado de exceção e está tornado como normal, como justificativa para salvaguardar a ordem interna, é a vida nua que separa em todos os âmbitos as formas de vida de sua coesão em uma forma-de-vida.

Esse estado de exceção, representado pelo *campo*, numa figura mais familiar, o campo de concentração, é o espaço que se abre para essa vida nua e que em vez de exceção começa a se tornar regra,

nele, o estado de exceção, que era essencialmente uma suspensão temporal do ordenamento, adquire uma ordem espacial permanente que, como tal, fica constantemente fora do ordenamento normal, o campo é o quarto, inseparável



elemento que foi acrescentado, quebrando a velha trindade Estado-nação(nascimento)-território”. (AGAMBEN, 2015, p. 42 - 43)

A exceção que se tornou regra não é de exclusividade dos estados totalitários do início do século passado (século XX). A fratura biopolítica entre a vida nua e a forma-de-vida se encontra cada vez mais nos governos capitalistas-democráticos atuais; o desenvolvimento colabora com a exclusão dos povos que se encontram às margens, transformando em vida nua as populações que estão às margens.

Toda interpretação do significado político do termo *povo* deve partir do fato singular de que este, nas línguas europeias modernas, sempre indica também os pobres, os deserdados, os excluídos. *Ou seja, um mesmo termo nomeia tanto o sujeito político constitutivo como a classe que, de fato, se não de direito, está excluída da política.* (AGAMBEN, 2015, p. 35, grifo do autor).

A ambiguidade semântica em relação ao conceito de *povo* está atrelada à política ocidental. O que se chama de povo na realidade não é um sujeito unitário, o termo povo está relacionado politicamente a dois extremos: “de um lado, o conjunto *Povo* como corpo político integral, de outro, o subconjunto *povo* como multiplicidade fragmentária de corpos necessitados e excluídos” (AGAMBEN, 2015, p. 36-37). O povo é apresentado em seu contexto linguístico, passando por uma cisão fundamental em que se pode reconhecer sua estrutura política: exclusão e inclusão. A vida nua (*povo*), uma vida que perdeu sua dimensão política, a saber, sua *bios*, sendo reduzido à sua *zoe*. “O povo já traz sempre em si a fratura biopolítica fundamental. Ele é aquilo que não pode ser incluído no todo do qual faz parte e não pode pertencer ao conjunto no qual já está desde sempre incluído” (AGAMBEN, 2015, p. 37, grifo do autor).

Essa é a comunidade que vem, discutida por Agamben, incorporando um corpo qualquer, uma vida nua, igualando povos e excluindo-os ao mesmo tempo. “E é esse pensamento, essa forma-de-vida que, abandonando a vida nua ao ‘homem’ e ao ‘cidadão’, que a vestem provisoriamente e a representam com os seus ‘direitos’, deve tornar-se o conceito-guia e o centro unitário da política que



vem” (AGAMBEN, 2015, p. 11). Os movimentos de protestos e culturais (cinema, teatro, artes plásticas, dança etc.) têm um papel importante, como um poder desconstituente, através de uma violência pura e de uma ação política transformadora.

## Corpo qualquer

O homem é um ser de potência, um ser que busca exposição, querendo reconhecer-se, apropriar-se de sua própria aparência. Somente o homem quer apropriar-se dessa abertura, apreender a própria aparência, o próprio ser manifesto. Essa exposição é o lugar da política, por isso a diferença entre os animais, que ao contrário do homem não procuram se observar, não se importam com a própria imagem, simplesmente habitam sem cuidar dela. O homem “separa as imagens das coisas, dá a elas um nome. Assim, ele transforma o aberto em um mundo, ou seja, no campo de uma luta política sem tréguas. Essa luta, cujo o objeto é a verdade, se chama História” (AGAMBEN, 2015, p. 89).

Essa exposição do homem, da busca pela imagem, tem em primeiro plano o rosto que é, ao mesmo tempo, seu permanecer oculto diante da abertura exposta. Aquilo que o rosto expõe e revela não é *algo* que possa ser formulado nesta ou naquela proposição significativa e tampouco um segredo destinado a permanecer para sempre incomunicável. Revelar o rosto é revelar a própria linguagem, esse revelar-se não quer dizer a verdade, não é uma realidade sobre a exposição, é uma abertura para se enxergar, comunicar o que está exposto “porque o rosto é meu *fora* um ponto de indiferença em relação a todas as minhas propriedades, em relação àquilo que é próprio e àquilo que é comum, àquilo que é interior e àquilo que é exterior” (AGAMBEN, 2015, p. 94). Sendo um ser de exposição, o homem utiliza sua imagem para fazer política, fazendo de seu corpo uma mercadoria de consumo.

O rosto e a exposição são hoje objeto de uma guerra civil planetária, cujo campo de batalha é toda a vida social, cujas tropas de assalto são os *media*, cujas vítimas são todos os povos da terra. (...). A constituição da política em uma esfera autônoma vai junto com a separação do rosto no mundo espetacular, no qual a comunicação humana é dividida por si mesma. A exposição transforma-se, assim, em um valor, que



se acumula através das imagens e dos media e sobre cuja gestão vela de modo ciumento uma nova classe de burocratas (AGAMBEN, 2015, p. 90).

O ser qualquer, que o faz diferente justamente por ter todas as suas propriedades, suas singularidades, está se tornando um “qualquer ser”, pois a singularidade qualquer chegou a um limite na era do domínio da mercadoria, da exposição espetacularização, controlada pela indústria publicitária, deixando o corpo “nem genérico, nem individual, nem divino, nem animal, o corpo chega a ser agora, verdadeiramente, qualquer” (AGAMBEN, 2013, p. 48), se afirmando apenas pela semelhança aos outros corpos. O corpo humano torna-se promessa de felicidade através das imagens publicitárias, uma mercadoria massificada pronta para troca e venda, essa massificação do corpo não está presente na técnica de fabricação de um produto, mas, justamente na fabricação da imagem. A forma extrema dessa expropriação do comum é o espetáculo, a política na qual vivemos.

O mundo passou a ser organizado pela mídia, falsificando a totalidade da produção, e ela pode manipular a percepção coletiva e apoderar-se da memória e da comunicação social para transformá-la numa mercadoria espetacular. Debord (2003, p. 14) afirma que o espetáculo não é apenas a esfera das imagens, a mídia “é uma representação social entre pessoas, medializado através das imagens, a exposição e a alienação da própria socialidade humana”. Acrescenta ainda que, “o espetáculo é o capital, num tal grau de acumulação que se torna imagem” (p. 27). O “ser qualquer” tornou-se banal através dos “corpos mercadorias”, fabricados pelas imagens espetaculares que vendem a felicidade e transformam o tempo em pseudocíclico, um tempo “que foi *transformado pela indústria* e tem a sua base na produção de mercadoria consumível que reúne tudo o que anteriormente se departamentalizava (...) em vida privada, vida econômica, vida política” (DEBORD, 2003, p. 123). Esse mesmo corpo qualquer é o que se vê nas campanhas publicitárias, que se converteu no corpo do *homo sacer*, nos corpos dos humanos nus, *matável* e *insacrificável*, ecludos através de um estado de exceção e conduzidos à morte nos campos de concentração.



O novo modo de comunicação da sociedade, reforçado pelo surgimento das técnicas, principalmente pelos aparelhos de reprodução, trouxe uma maior discussão sobre a relação dos corpos, humanos na televisão, através da indústria pornográfica e publicitária. Uma industrialização que torna tudo comerciável, que dá acesso à linguagem, mas, ao mesmo tempo, esvazia, porque o mundo está experimentando a quebra da barreira entre as línguas, através do virtual, do acesso às informações.

O espetáculo é o esvaziamento de conteúdo, organizados através dos media, em que o Estado penetra com sua economia mercadológica e poder absoluto sobre a vida social, transformando tudo em nada, conhecendo só o impróprio, o inautêntico, recusando a própria palavra. “O espetáculo não é mais do que a linguagem comum dessa separação. O que une os espectadores não é mais do que uma relação irreversível com o próprio centro que mantém seu isolamento. O espetáculo reúne o separado, mas *reuni-o* enquanto separado” (DEBORD, 2003, p. 25). A palavra separada da ciência, ou seja, do que realmente significa, torna-se autônoma e perde sua potência positiva, tornando-se maléfica.

Na primeira tese da Sociedade de espetáculo, Debord (2003, p.13) diz que “toda a vida das sociedades nas quais reinam as condições modernas de produção se anuncia como uma imensa acumulação de espetáculos. Tudo o que era diretamente vivido se esvai na fumaça da representação”. Pois, tudo o que é dito, (re)produzido, repetido, simulado torna-se realidade, uma realidade nascida do espetáculo que se alimenta do que é real. Esta alienação recíproca é a essência e o sustento da sociedade existente. “Onde o mundo real se converte em simples imagens, estas simples imagens se convertem em seres reais e motivações eficientes típicas de um comportamento hipnótico” (DEBORD, 2003, p. 19).

A alienação do ser linguístico é o primeiro passo do poder soberano sobre as nações. Assim, com o esvaziamento da cultura de um povo, o desenraizamento de sua morada vital da língua, torna-se mais acessível o domínio através das necessidades econômicas e tecnológicas do Estado. “As

diferenças de língua, de dialeto, a própria particularidade física de cada um, que constituíam a verdade e a mentira dos povos e das gerações que se sucederam na terra, tudo isso perdeu para ele qualquer significado e qualquer capacidade de expressão e de comunicação” (AGAMBEN 2013, p.60).

Guattari e Rolnik (1996) falam sobre as relações de produção econômica e as relações de produção subjetiva que fabricam esse sujeito para a sociedade. É através desse bombardeio de imagens que o modelo econômico desenvolve na produção um tipo de trabalho ao mesmo tempo material e semiótico.

Não contraponho as relações de produção econômica às relações de produção subjetiva. A meu ver, ao menos nos ramos mais modernos, mais avançados da indústria, desenvolve-se na produção um tipo de trabalho ao mesmo tempo material e semiótico. Mas essa produção de competência no domínio semiótico depende de sua confecção pelo campo social como um todo: é evidente que para fabricar um operário especializado não há apenas a intervenção das escolas profissionais. Há tudo a que se passou antes, na escola primária, na vida doméstica, enfim, há toda uma espécie de aprendizado que consiste em ele se deslocar na cidade desde a infância, ver televisão, enfim, estar em todo um ambiente maquínico. (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 27).

Essa alienação do espectador é o resultado de seu inconsciente, quanto mais ele se reconhece nas imagens, menos tem compreensão de si mesmo. O desejo já não é seu (ou nunca foi), mas moldado por essa produção subjetiva que o acompanha desde sempre. Quanto mais se contempla, menos se vive. “A exterioridade do espetáculo em relação ao homem que age aparece nisto, os seus próprios gestos já não são seus, mas de um outro que lhe representa” (DEBORD, 2003, p. 26).

A sociedade de espetáculo é esse sujeito transformado em comum, saindo do lugar do “um qualquer”, com todas suas propriedades, para o qualquer um. É necessário refletir sobre essa quantidade inaudita de imagens que o mundo contemporâneo apresenta, seja através dos *outdoors* espalhados por todos os lugares, da televisão com suas ficções esquematizadas pelas telenovelas e *realities shows*, dos testemunhos banais do cotidiano através dos computadores, celulares, ou até mesmo das propagandas políticas e dos vídeos pornográficos. A internet tornou a informação mais



acessível, mas concomitantemente o tempo das pessoas é ocupado com informações vazias que é moldada pelo sistema. A tecnologia trouxe novas formas de linguagens, principalmente através dos diversos formatos de imagens. O acesso ao conhecimento nunca foi tão concreto quanto antes, como os rabinos que entraram no *Pardes*, mas é preciso saber contemplar a totalidade das *Sephiroth*, não apenas a última como fez Aher isolando árvore da vida com a da ciência.

Em *Comentários sobre a sociedade do espetáculo*, Debord (2003) discute a transformação de um espetáculo integrado, onde há a fusão do espetacular concentrado, originária de um governo totalitário e o espetacular difuso, originária de uma democracia capitalista. Esse estágio do espetacular integrado caracteriza pelo efeito combinado de cinco traços principais: a renovação tecnológica incessante; a fusão econômica estatal; o segredo generalizado; o falso sem réplica; um presente perpétuo. O que Agamben vem discutindo em seus estudos sobre a política é a afirmação das teorias que se tornaram proféticas em Debord sobre a sociedade de espetáculo.

A solução para Agamben é trazer a linguagem à própria linguagem, usar o espetáculo contra ele mesmo para não se deixar cair no esvaziamento, no que nada se revela, em imagens sem conteúdos e capitaneadas pelo poder.

Mas, por isso mesmo, a época que estamos vivendo é também aquela na qual torna-se pela primeira vez possível aos homens fazer a experiência de sua própria essência linguística - não deste ou aquele conteúdo de linguagem, mas da linguagem *mesma*, não desta ou daquela proposição verdadeira, mas do fato mesmo de que se fale. A política contemporânea é essa *experimentum linguae* devastador, que desarticula e esvazia em todo o planeta tradições e crenças, ideologias e religiões, identidades e comunidades. (AGAMBEN, 2015, p. 82)

O acesso, no mundo contemporâneo, cada vez concreto ao conhecimento, ou seja, a informação, a novos meios de linguagem, permite aos homens experimentar a própria linguagem e combater o vazio que ela mesma traz. A teoria crítica deve *comunicar-se* na sua própria linguagem, diz Debord (2003, p. 155). “É a linguagem da contradição, que dever ser dialética na sua forma como deve



ser no seu conteúdo. Não é um “grau zero da escrita”, mas o seu contrário. Não é uma negação do estilo, mas o estilo da negação”. O cinema traz a possibilidade de argumentar esse nada, unir ciência e vida, trabalhar o tempo e a narrativa que estão além das imagens instantâneas e vazias promovidas pelas mídias.

Comolli (2007, p. 128) faz as seguintes perguntas: “Como passar do indivíduo à massa? Questão política. Como passar da coletividade ao sujeito? Questão cinematográfica”. Para Comolli (2007), esses dois movimentos - único e múltiplo - se cruzam e se descruzam constantemente. O cinema desenvolve esse papel maquínico, industrial e econômico, semiótico e subjetivo, ao mesmo tempo que representa as massas, “mas sempre visadas pelas estratégias políticas e mercantis” (COMOLLI, 2007, p. 129).

## Documentário brasileiro contemporâneo e o sujeito comum

Se por um lado, em especial no âmbito da ficção, o cinema não foge das estratégias políticas e mercantis, por outro, na dimensão do documental, muitas vezes atua para tornar visíveis os sujeitos da vida ordinária, singularizá-los. Deixando de lado as estratégias de espetacularização das imagens das TV, sobretudo dos esquemas publicitários roteirizados e desenvolvidos para vender histórias, o cinema documental abre janelas para a apreensão do homem ordinário, como “ser-qual” (contido no termo qualquer) que permanece exterior ao limite tanto do individual (inefável na sua diferença irreduzível) quanto ao universal (dono de uma inteligibilidade que apaga toda diferença).

Esses homens ordinários são tratados, principalmente, no documentário contemporâneo, como um “ser qualquer” que revela suas propriedades, expõem suas singularidades, é um “ser, tal que seja qual seja, importa”, diferentemente dos corpos vazios tratados como qualquer um nas TVs e *realities shows*. O documentário dá voz aos homens ordinários que são “personagens em devir, mas





personagens nos quais não é indispensável acreditar imediatamente, pois sabemos que existem, que têm existências e realidades garantidas” (COMOLLI, 2007, p.127).

Nos últimos anos a produção documental brasileira viu serem geradas reinvenções que marcaram uma nova configuração do documentário brasileiro contemporâneo. Filmes protagonizados por sujeitos ordinários e suas singularidades, no “domínio do tempo” como diz Comolli (2007, p. 128): “Em sua dimensão dual de simultaneidade (o tempo real) e de duração”. Comolli (2007, p.128) continua dizendo que “a duração é o tempo para que alguma coisa se transforme e, antes de tudo, para que uma relação se estabeleça se instale, se desenvolva entre o sujeito (espectador) e o outro filmado”. É isso que o documentário constrói através de sua narrativa:

O que se passa na narrativa é exatamente o que se passa com o tempo: uma transformação, uma metamorfose, que não é mais do que o acontecer de sua própria passagem. Ora, o cinema é o meio que transforma o tempo das imagens, submetendo-os aos moldes de uma história cronológica ou liberando relações temporais. (TEIXEIRA, 2007, p. 170)

O documentário, além de preencher o vazio deixado pela grande mídia e indústrias do poder soberano, tem praticado a potência de mostrar quem vive em *bando*, abandonados pelos direitos de ser cidadão, de pertencer a uma sociedade, impossibilitados de serem cobertos pela proteção do estado. Os homens ordinários mostrados nos documentários são estes que vivem nas margens, invisíveis como um ser singular, próprio, mas visíveis às estatísticas que controlam o poder econômico.

Diferentemente do cinema moderno com suas escolas e vanguardas que investiam no cinema direto e numa alusão mais objetiva a certa ideia de “apreensão do real”, o cinema contemporâneo se utiliza do hibridismo dos formatos para constituir novas formas narrativas. O que falar de filmes como *Di/Glauber* (1977), que poetisa a morte do artista Di Cavalcanti através de imagens reais de seu velório? E *O Andarilho* (2006), de Cao Guimarães, que trata de um filme sobre o caminhar e pensar de um homem que encena para uma câmera enquadrada em belíssimos planos? Como saber que *Avenida Brasília Formosa* (2010), de Gabriel Mascaro, trata de um filme sobre personagens reais ou que



encenam? Filmes que discutem a realidade das imagens e dos personagens apresentados na própria narrativa, como *Jogo de cena* (2007), de Eduardo Coutinho, ou mesmo *Santiago* (2007), de João Moreira Salles, são documentários ou ficções?

Para Salles (2005), o documentário não é uma coisa só, mas muitas, onde não se trabalha com um cardápio fixo de ideias e nem se exhibe um número definido de estilos e que a instabilidade é incomparavelmente maior do que a ficção. Os documentários conduzem seus espectadores “a novos mundos e experiências por meio da apresentação de informação factual sobre pessoas, lugares e acontecimentos reais, geralmente retratados por meio do uso de imagens reais e artefatos” (BERNARD, 2008). Mas o filme documentário não é apenas a factualidade, é preciso uma organização desses elementos factuais dando a eles uma narrativa para que se possa definir-se em obra.

Ao contrário do dispositivo do jornal televisivo — *locus* principal da manifestação dos efeitos de real na tela eletrônica — que peleja para que suas operações de enquadramento diante do acontecimento permaneçam sem resto, impermeáveis a tudo aquilo que poderia vir a desestabilizar sua maneira própria de recortar o real e transformá-lo em realidade noticiada, o filme documentário sabe, de antemão, que o real não é de todo filmável, não é plenamente representável, e é essa impossibilidade (elevada paradoxalmente a uma potência de criação) que faz com que sua escritura surja como fendida, rasurada, perfurada mesmo por aquilo que ele, o filme, virá, de algum modo, a representar. Ao contrário da exacerbação dos efeitos de real promovida pela televisão, no documentário o real é da ordem do resíduo. (GUIMARÃES E LEAL, 2008, p. 10 -11).

*Di Cavalcante* foi realizado em 1977 por Glauber Rocha, que resolveu filmar o velório do amigo e pintor Di Cavalcante. O documentário ainda hoje está proibido de ser exibido por questões judiciais com a família do pintor. Para Teixeira (2012), antes mesmo de *Cabra marcado para morrer*, o filme de Glauber Rocha já trazia uma série de aspectos estilísticos que se tornaram imponentes na renovação documental dos anos de 1980.

Encontra-se nele o ensaístico e o poético atualizados da tradição vertoviana (...) encontra-se a dimensão performática, o documentário como uma performance do



realizador e seus personagens reais que toma como intercessores; encontram-se os elementos autobiográficos e de primeira pessoa em processo de conversão que os dissolve num campo geracional para além do indivíduo, do sujeito, da pessoa do artista; enfim, encontra-se até mesmo a consistência do filme-dispositivo, ou dos “dispositivos de escritura”, enquanto artifícios geradores de situações filmadas sob risco. (TEIXEIRA, 2012, p. 291 - 292)

O hibridismo tornou-se relevante para construção de novas estilísticas contemporânea, novas técnicas e dispositivos foram sendo, e ainda são experimentados e a discussão antes tomada como documentário e ficção, passou a ser em cima das imagens como formas de fazer cinema. O documentário passou a se utilizar da precariedade e das incertezas, circulando por vários formatos e passando a questionar o próprio fazer documentário.

A riqueza do documentário está justamente nessa dificuldade que o obriga a verificar os dispositivos da escritura. É essa necessidade de dar conta das desordens, dos vazios ou bordas, que obriga o documentário a deixar de lado certos códigos convencionais e procurar, na própria relação com o real, as condições da experiência.

Dessa recente retomada do cinema documental brasileiro, quem também se destaca é João Moreira Salles, que estreou na produção audiovisual em 1986 com o retrato experimental em vídeo da poetisa Ana Cristina César: *Poesia é uma ou duas linhas e por trás uma imensa paisagem*, depois disso passou pela produção não-ficcional em séries televisivas como *China* e *América*.

Logo em seguida assumiu o documentário como opção, até então desenvolve uma obra intensa e variada que não rende a um único dispositivo. Entre seus filmes mais conhecidos destacam-se: *Notícias de uma guerra particular* (1999), correalizado com Kátia Lund, que mostra o narcotráfico e seu impacto social; *Entreatos* (2004), filme de campanha sobre as eleições de Luís Inácio Lula da Silva, em 2002 e *Santiago – Uma reflexão sobre o material bruto* (2007) onde conta a história do mordomo de sua família que trabalhou para ela durante quase 30 anos.



*Santiago – Uma reflexão sobre o material bruto* é um documentário que fala sobre o mordomo que trabalhou com a família Sales por quase 30 anos. Foi iniciado em 1992, mas não concluído, em 2005 Sales rever as 9 horas filmadas do material e muda totalmente a ideia inicial, é daí que surge o subtítulo do filme. Trata-se de um documentário não só da história do mordomo, mas também de uma carta filmada do diretor para a família e uma certa homenagem póstuma ao personagem, já que Santiago morreu logo após as filmagens, Lins e Mesquita (2008, pag. 76) também o define como “um ensaio filmico sobre como fazer (ou não fazer) um documentário”.

O fazer documentário também está presente em *Jogo de Cena* (2007) de Eduardo Coutinho, a discussão no filme é sobre a ficção (encenação) e a realidade. Em *Jogo de cena* (2007), Coutinho conta histórias de mulheres, seus dramas sociais, gravidez, relacionamentos, mortes, homens e tudo que pode acontecer na vida de qualquer mulher. O diferencial desse filme é que além das mulheres que contam suas histórias, Coutinho convida atrizes para interpretar as mesmas histórias. Cria-se um jogo entre o que é real e o que é ficção. Uma mesma história é contada mais de uma vez por atrizes famosas, desconhecidas e/ou personagens reais, há um jogo de encenações e performances que atravessa todo o filme. Como diz Lins e Mesquita (2008, p.80) “a incerteza se espraia por todo filme, atingindo famosos e anônimos, pois não se sabe a quem pertencem as hesitações e os silêncios de Andréia Beltrão e Fernanda Torres, se as atrizes ou personagens se reinterpretam”. Perde-se o controle sobre o que é ou não encenado, esse é o “jogo” proposto por Coutinho.

Já no início de *Jogo de cena* a câmera acompanha uma mulher negra entrar em um palco de teatro, cenário do filme. No depoimento, a mulher discursa sobre o sonho de ser atriz, do que é ser atriz e de como se tornou atriz a partir de um projeto chamado Nós do Morro no Vidigal, comunidade do Rio de Janeiro. A mulher começa a chorar quando diz que esse projeto mudou sua vida. Lá, diz ela, “aprendi a ser gente, aprendi a ser mulher, aprendi a ler, a ler um texto, a interpretar, a interpretar”. Ela repete a palavra interpretar e, ao final, interpreta uma cena de Joana, personagem da peça *Gota d'água* de



Chico Buarque, espetáculo que estão fazendo pelo projeto Nós no morro. Desde o início do filme a proposta do diretor é traçada: um jogo entre cenário e corpo, interpretação e performance. Para Guimarães e Leal,

o documentário constrói a *mise en scène* de seus personagens de tal modo que pode vir, perfeitamente, se aliar à ficção. Para isso, entretanto, não basta simplesmente que aqueles que não atuam como os atores profissionais assumam a máscara de um personagem reconhecidamente ficcional. (GUIMARÃES; LEAL, 2008, p. 11)

Na metade do longa uma mulher aparece contando a história de seu filho que morreu assassinato por reagir a um assalto, um depoimento carregado de dramaticidade. A mesma história é contada por outra personagem (ou atriz), mais adiante, também carregado de muita dramaticidade, não se sabe quem realmente é a “dona” da história, ou se essa história, de fato, existe. O filme aborda como uma mesma história pode ser contada de maneiras diferentes, de como a ficção e o documentário podem andar juntos, pois pode-se interpretar uma personagem real e convencer o espectador sobre essa realidade. Um outro exemplo no filme é no momento em que vemos uma mulher contando como ela engravidou de um cobrador de ônibus que só o viu uma única vez, conta como criou sua filha e a relação que tem com ela, de sua maneira de se vestir e de tantas outras coisas de sua vida, quando acreditamos que tudo o que falou é verdade, ela termina seu depoimento olhando para câmera dizendo: “Foi assim que ela disse.” *Jogo de cena* confronta a encenação dentro do documentário, a performance diante de uma câmera ligada.

Em certos momentos de *Jogo de cena* há uma montagem paralela entre os depoimentos (que foge um pouco do *estilo* do diretor), uma história é iniciada por uma atriz, continua com a personagem “real” da história, e segue alternando entre uma e outra. As atrizes, nesse caso, conhecidas do público brasileiro, tentam interpretar todos os elementos corporais de suas personagens “reais”: as falas, o timbre de voz, os movimentos, o olhar, as pausas. Vê-se Andréa Beltrão se emocionando com a história que estão interpretando, tentando contá-la da maneira mais fiel possível. Fernanda Torres também se



esforça ao máximo para parecer com sua personagem, mas posiciona sua dificuldade em interpretar uma pessoa real. A atriz reflete sobre o ato de encenar, afirmando que: “quando o personagem é real, a realidade meio que esfrega na sua cara onde você poderia estar e você não chegou [...] fazendo ficção você atinge um grau de realidade que faz com que aquela pessoa exista”. Marília Pêra já se distancia de sua personagem, mas o que chama a atenção é o fato de Coutinho mostrar no longa-metragem o momento em que ela diz ao diretor que interpreta do jeito que ele pedir, afirmando que choraria se ele pedisse.

O documentário brasileiro contemporâneo vem trazer a história homens e mulheres ordinárias que contam suas histórias, seus devires personagem, através da narrativa, da construção do tempo, “essa duração que acolhe os corpos filmados e a fala dos sujeitos alcança também o espectador, pois ela é fabricada por uma escritura que apela ao sujeito para que este invista imaginariamente o espaço-tempo do filme e se reaproprie da *mise en scène*” (GUIMARÃES; LEAL, 2008, p. 11)

A grande mudança no documentário contemporâneo é que a realidade deixou de ser a discussão central. Para Teixeira (2012, p. 299) é “um dado, um *a priori*, um já conhecido que não faz o menor sentido a sua representação ou reprodução”. Para o autor, falar de retorno da realidade no documentário atual é querer insistir numa metafísica da realidade. Nos tempos atuais, discutir a oposição entre realidade e ficção é não estar à altura de seu tempo de um mundo bombardeado por imagens de todos os tipos e em todas as direções.

O documentário, a partir dos anos 90, coloca o homem ordinário na pauta. Com a adoção dos novos suportes tecnológicos – através do digital – ele se “assume como incompleto, inacabado, híbrido em seus recursos expressivos” (GUIMARÃES, 2005, p.80). Filmes como *33* (2004), de Kiko Goifman, *Um passaporte húngaro* (2003), de Sandra Kogut e *Elena* (2012), de Petra Costa, beberam da fonte do cinema de busca, ao mesmo tempo que outros surgiram por meio dessa alforria digital e influenciada pela retomada do documentário nacional.

Outra contribuição foram os documentários realizados por oficinas audiovisuais, que também contribuíram para a expansão da figura do homem ordinário. A utilização da câmera pelo sujeito comum – no caso, os alunos das oficinas – possibilitaram filmes de autorrepresentação, sujeitos ordinários falando de si. Um grande exemplo disso é o documentário *O prisioneiro da grade de ferro – autorretratos* (2005), de Paulo Sacramento, que mostra o cotidiano de presos no maior complexo prisional da América Latina, o Carandiru, antes de ser demolido. Com imagens dos próprios reclusos, que aprenderam a manusear os equipamentos através de uma oficina audiovisual realizada no presídio, o filme conta a vida desses indivíduos, seus afazeres, o cotidiano da cadeia, através de imagens dos próprios presos.

Vale salientar que o surgimento dessas oficinas de formação tem crescido relativamente no país, muitas entidades são criadas através de coletivos, associações e núcleos de audiovisuais, podendo ser citado as *Oficinas Kinoforum*, projeto criado pelo Festival de Curtas-Metragens de São Paulo desde 2001, promovendo a exibição e realização de curtas entre grupos da periferia de São Paulo. No Nordeste, o *CANNE – Centro Audiovisual Norte-Nordeste* atua com esse papel formador. Anjos e Colucci (2013) explicam a projeção desse tipo de iniciativa:

Em todo país há também vários tipos de iniciativas na busca de uma autorrepresentação imagética através de curtas, fotografia, sites de informação e páginas em redes sociais produzidos por grupos ou pessoas da própria comunidade sobre a realidade cotidiana. Vale salientar que a questão não é a definição de quem pode falar e sim dar acesso à voz e autorrepresentação dos diversos grupos sociais (ANJOS; COLUCCI, 2013, p. 7).

Esse acesso ao cinema, principalmente através das oficinas de formação audiovisual, trouxe novas formas de falar e de enxergar a vida de pessoas comuns, a cultura de diferentes comunidades de dentro para fora. O documentário contemporâneo possibilitou filmar pessoas reais e combater o espetacular banal da televisão, através do tempo, da narrativa, da vida do homem comum “retirando-a da indistinção do Qualquer Um, o ‘igual-a-todo-mundo’, mas também sem conceder-lhe uma



particularidade, um traço de pertencimento a uma categoria, classe ou situação social” (GUIMARÃES, 2005, p. 81).

## Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **A comunidade que vem**. Lisboa: Editorial Presença, 1993.
- \_\_\_\_\_. **A comunidade que vem**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- \_\_\_\_\_. **Estado de exceção: homo sacer, II, I**. São Paulo: Boitempo, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- \_\_\_\_\_. **Meios sem fim: notas sobre a política**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- \_\_\_\_\_. **O uso dos corpos: homo sacer, IV, 2**. São Paulo: Boitempo, 2017.
- ANJOS, A. A. C.; COLUCCI, A. B. **Autorrepresentação e identidade social no cinema brasileiro contemporâneo**. Disponível em: [www.seer.ufal.br/index.php/extensaoemdebate/article/download/1169/866](http://www.seer.ufal.br/index.php/extensaoemdebate/article/download/1169/866) Acesso em 27 de fev. de 2018.
- BENJAMIN, Walter. **Sobre arte, técnica, linguagem e política**. Lisboa: Relógio D'Água, 2012.
- BERNARD, Sheila Curran. **Documentário: técnicas para uma produção de alto impacto**. Rio de Janeiro: Campus, 2008.
- COMOLLI, Jean-Louis. **Os homens ordinários. A ficção documentária**. In SEDLMAYER, Sabrina; GUIMARÃES, César; OTTE, Georg. (Org.). **O comum e a experiência da linguagem**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. p. 127-138.
- DEBORD, Guy; **A sociedade de espetáculo: Guy Debord (1931 a 1994)**. 2003. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/debord/1967/11/sociedade.pdf>. Acesso em: 11 de jan. de 2018.
- \_\_\_\_\_. **Comentários sobre a sociedade de espetáculo: Guy Debord (1931 a 1994)**. 2003. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/comentariososse.pdf>. Acesso em: 29 de maio de 2018.
- GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 1996.
- GUIMARÃES, César. **O retorno do homem ordinário do cinema**. Contemporânea, v. 3, n. 2, p. 71-88, 2005.
- GUIMARÃES, César; LEAL, Bruno. **Experiência estética e experiência mediada**. Intexto, v. 2, n. 19, p. 1-14, 2008.
- HILLANI, Allan Mohamed. **Entre a democracia e o estado de exceção: a ação política para além do voto**. In: XIV Jornada de Iniciação Científica da Faculdade de Direito da UFPR, 2012, Curitiba. Anais da XIV Jornada de Iniciação Científica, 2012. v.1.
- SALLES, João Moreira. **A dificuldade do documentário**. In: Martins, José Souza; Eckert, Cornelia; Caiuby Novaes, Sílvia (Orgs.); **O imaginário e o poético nas ciências sociais**. Bauru: EDUSC, 2005, p.57-71.
- TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **Cinemas “não narrativos”**: Experimental e documentário passagens. São Paulo: Alameda, 2012.
- TEIXEIRA, Oswaldo. **Sobre o vazio em Dez de Abbas Kiarostami**. In SEDLMAYER, Sabrina; GUIMARÃES, César; OTTE, Georg (Org.). **O comum e a experiência da linguagem**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.





## Referências de filmes

33. Direção de Kiko Goifman. São Paulo: Jurandir Muller, 2004. 1 DVD (74 min.).

AVENIDA Brasília Formosa. Direção de Gabriel Mascaro. Recife: Plano 9, 2010. 1 DVD (85 min.).

DI CAVALVANTE Di Glauber ou Ninguém Assistiu ao Formidável Enterro de Sua Última Quimera; Somente a Ingratidão, Essa Pantera, Foi Sua Companheira Inseparável. Direção de Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Embrafilme S.A., 1977. 35mm (17 min.).

ELENA. Direção de Petra Costa. São Paulo: Busca Vida Filmes, 2012. 1 DVD (82 min.).

ENTREATOS. Direção de João Moreira Salles. Rio de Janeiro: Modo Operante Produções, 2004. 1 DVD (117 min.).

JOGO de cena. Direção de Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: VideoFilmes, 2007. 1 DVD (90 min.).

NOTÍCIAS de uma guerra particular. Direção de Kátia Lund e João Moreira Salles. Rio de Janeiro: VideoFilmes, 1999. 1 DVD (57 min.).

O ANDARILHO. Direção de Cao Guimarães. Belo Horizonte: Cinco em Ponto, 2006. HDV (80 min.).

O PRISIONEIRO da grade de ferro: (autorretratos). Direção de Paulo Sacramento. São Paulo: Olhos de cão, 2005. 1 DVD (123 min.).

POESIA é uma ou duas linhas e por trás uma imensa paisagem. Direção de João Moreira Salles. Rio de Janeiro: João Moreira Salles, 1990. 35mm (9 min.).

SANTIAGO - Uma reflexão sobre o material bruto. Direção de João Moreira Salles. Rio de Janeiro: VideoFilmes, 2006. 1 DVD (80 min.).

UM PASSAPORTE húngaro. Direção de Sandra Kogut. Brasil, França, Hungria: Art France, Zelga Films, 2003. 1 DVD (60 min.).